

Ensayando con Suzuki y Wilson

Nota I

Por Kameron Steele

Mi experiencia de trabajo con Suzuki y Bob Wilson me ha llevado a descubrir que sus obras dependen profundamente de la capacidad, imaginación creativa y voluntad de sus actores.

Tadashi Suzuki y Robert Wilson son reconocidos como dos de los grandes autores en la escena internacional del teatro del siglo XX. El público asiste a sus espectáculos convocado más por el renombre de los directores que por los actores en su cartelera. Esto no resta ningún mérito a su talento como grandes directores.

Conocí a Suzuki en 1989 cuando era un estudiante de intercambio en la Universidad de Waseda en Japón, donde hace 23 años nació su famoso *Waseda Shogekijo*. El primer trabajo que vi fue la puesta en escena de uno de sus primeras creaciones, *Las Bacantes*, en esta ocasión adaptada con textos de Becket en una nueva producción llamada *Dioniso*, presenta-

da en la Torre de Arte Mito, ubicada a dos horas al norte de Tokio. Sin adentrarme en detalles de la producción -que merecerían un artículo propio- me basta con decir que el trabajo me transportó a un tiempo y a un lugar que nunca había imaginado. Sentí que estaba experimentando el arte en su nivel más secreto y sublime, una integración completa del cuerpo y el espíritu de los actores. El teatro se transformó en una forma de transcendencia, en éxtasis, emitiendo una energía tan vital que devoraba todo lo que se encontraba a su alrededor. Pasé varias horas sentado en la cafetería de la estación de tren antes de volver a mí mismo.

Con esta nueva inspiración, hice todo lo posible para acercarme a Suzuki, para ver cómo un fe-

nómeno como el que acababa de experimentar acontecía. Comencé a estudiar teatro Noh en la escuela Kita, en el distrito de Meguro en Tokio, luego conseguí asegurarme un lugar en sus entrenamientos de verano que duraban un mes.

Este entrenamiento, según tenía entendido, era uno de los procesos mediante los cuales los actores en la compañía de Suzuki obtenían su atractiva presencia en escena. Naturalmente quería experimentar los efectos que tal entrenamiento producirían en mí, aunque fuera por un corto período.

En mi universidad el acercamiento a la actuación se hacía mediante análisis textual y psicológico. Estar en el escenario no era posible sin un completo entendimiento intelectual de la obra en su conjunto en cada instante. Aunque no estaba en total desacuerdo con esto y aun no lo estoy, como joven actor sentía que para estar en el escenario necesitaba algo más allá del pensamiento consciente. En este sentido, la puesta en escena de Suzuki me afectó en un nivel más profundo del que había imaginado, tocando partes de mí desconocidas y que no estaban bajo mi control consciente. Pensé que si de alguna manera lograba acceder a ese mundo más allá del control de mi mente, ese poder del

cual había sido testigo, se encontraría a mi alcance.

El entrenamiento de verano en Toga, era la principal oportunidad para artistas que no pertenecían a la compañía y en especial extranjeros, de aprender el "Método Suzuki", como comenzó a llamarse. Mis seis meses de entrenamiento en la escuela Kita de teatro Noh me prepararon, hasta cierto punto, para la densa cualidad isométrica de algunos de los movimientos del entrenamiento. La idea de movimiento en quietud y la creación de una ficción interna me eran familiares. Y sin embargo, nada me preparó para los requerimientos de mayor violencia, que son parte integral de la mayoría de los ejercicios. Al principio sentí que podría estar estudiando artes marciales, porque los ejercicios eran agresivos, musculares, de gran dificultad física, grandes dosis de estamina, flexibilidad, concentración y una forma de energía animal de ataque que para mí carecían de la sutileza de las formas de actuación que hasta el momento había experimentado. Hoy puedo ver que ésta debe ser una experiencia típica para el aprendiz de Suzuki. Confrontado con toda esta violencia, agresión, fuerza y dificultad, uno apenas tiene tiempo para conectarse con la más ligera y sutil parte del

夕刊

読賣新聞

THE YOMIURI SHIMBUN

EVENING EDITION (B刊) 第42301号

2月18日 金曜日
1994年(平成6年)

読売新聞社
東京都千代田区大手町1-7-1
郵便番号 100-55
電話 (03) 3242-1111
配達部 03-3242-612

©読売新聞社 1994年



Recorte periodístico que comenta el trabajo de Suzuki, en la foto con el autor de este artículo.

entrenamiento. Yo mismo no me di cuenta de la cantidad de energía que estaba produciendo hasta años después de mis primeros acercamientos a la práctica.

Aparentemente, a Suzuki le gusto la cantidad de energía que yo era capaz de emitir en el corto tiempo en el que trabajé con él durante el verano y sabiendo que yo hablaba japonés y que le podría ser útil, me invitó a formar parte de su compañía después de este taller. Fue entonces, con mi inicio en la compañía, cuando realmente co-

mencé a entender el trabajo del actor en su teatro.

La compañía de Suzuki tenía su base en el pueblo montaños de Toga, un viaje de dos horas en autobús a través de montañas desde la estación de tren más cercana hasta llegar después de una hora o más a la ciudad de Toyama. Uno de los pasatiempos favoritos de Suzuki consistía en reunir a los actores en torno a su televisor para ver *El Resplandor*, de Stanley Kubric para recordarnos cuán lejos estábamos de la civilización. La

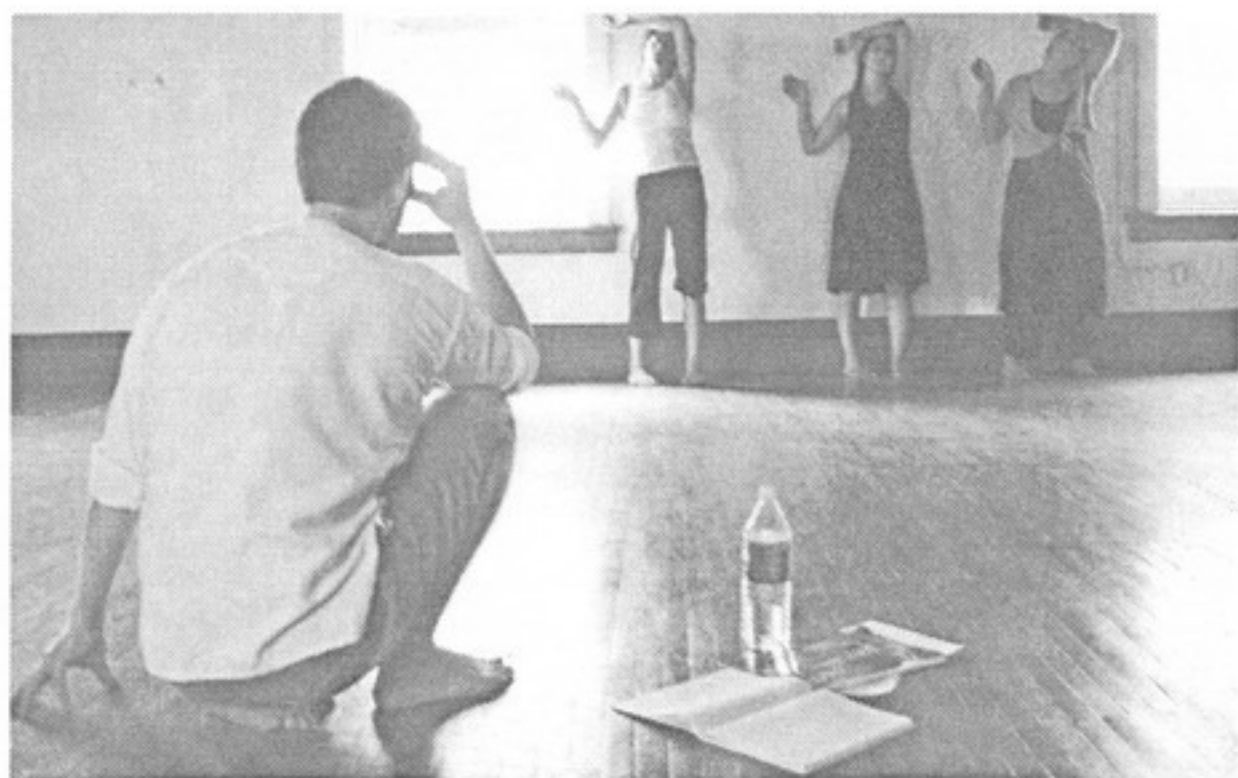
naturaleza hermética del lugar facilitaba la concentración en nuestras responsabilidades para con la compañía. Esta funcionaba como un Kibbutz donde todos compartíamos los deberes de oficina, cocina y limpieza. Cuando me uní a la compañía, había programada una buena cantidad de giras internacionales y varios proyectos en marcha en diferentes partes de Japón que llevaban al grupo fuera de Toga mucho más que en el pasado. Sin embargo la compañía residía en Toga durante los cuatro años que estuve con ellos, tiempo suficiente para aprender de sus mecanismos y procesos.

La compañía estaba compuesta por tres o cuatro miembros que habían estado con Suzuki desde los 60; otros miembros de menor antigüedad que habían estado con él 10 a 15 años; y finalmente la nueva generación, de la que yo formaba parte. La jerarquía dentro de la compañía, como en todas las organizaciones de la sociedad japonesa, era rígida y su estructura se aplicaba a todos los aspectos de la vida del grupo, lo cual implicaba la vida de uno. A diferencia de la cultura occidental, o por lo menos de los Estados Unidos donde yo crecí, la vida de la compañía en Japón era parte fundamental de la vida personal de cada trabajador. Esto era aun más real en el caso de

la Compañía Suzuki, que cuando entrenaba en Toga, hacía todo (comer, dormir, bañarse) en grupo. La vida personal se borraba, existía solo a escondidas, en momentos robados.

El efecto de esta alineación sobre los actores era un arma de doble filo. El nivel de comunicación posible entre personas obligadas a vivir de esta manera alcanza un potencial inaccesible de otra manera. El nivel de concentración y el progreso artístico en la creación de un estilo y un vocabulario propio en un medioambiente monástico es excitante. Después de vivir en este contexto por varios años el actor obtiene una sensación de poder y validez que comparte con aquellos que le rodean. Se crea una confianza de que su trabajo como actor es tan único, desarrollado y especial que automáticamente conectara con el público al entrar a escena.

La fosa artística de esta existencia se genera en el diálogo entre el director y el actor. Por la naturaleza de la rígida estructura de la compañía, surge una forma correcta y otra incorrecta de hacer las cosas, hay un miedo que consume la expresión individual, el pensamiento creativo y la imaginación. El conflicto con el maestro es imposible. En otras palabras, el diálogo con el director es

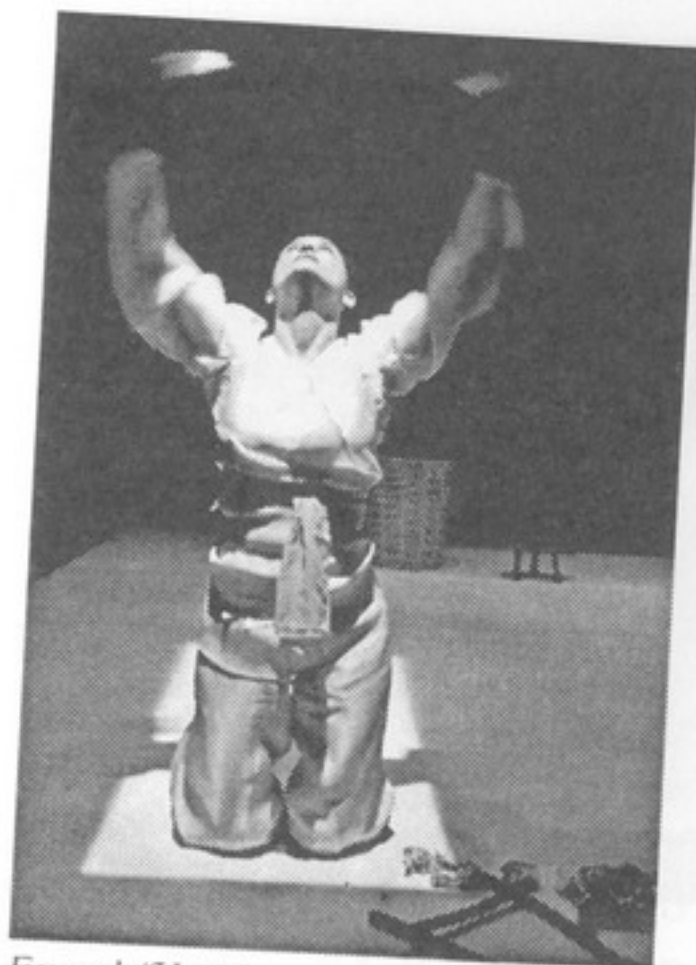


Ensayo y entrenamiento con Steele.

imposible. En el peor de los casos, el actor se siente como un rayo de la rueda en la realización del imaginario del director y más allá de su crudo esfuerzo espiritual y físico, añade o aporta poco al trabajo.

Ivanov fue la primera obra en la que trabajé desde cero con Suzuki y en la cual hice un pequeño papel en el coro. Un día de ensayo típico incluía llegar al entrenamiento matutino, donde nos daba unas imágenes en torno a las cuales debíamos improvisar una coreografía. A veces ponía música para ayudar nuestra imaginación. Horas más tarde él regresaba y le mostrábamos lo que habíamos creado. Suzuki decía sus comentarios y nos dejaba continuar. Por la tarde había ensayo con los actores

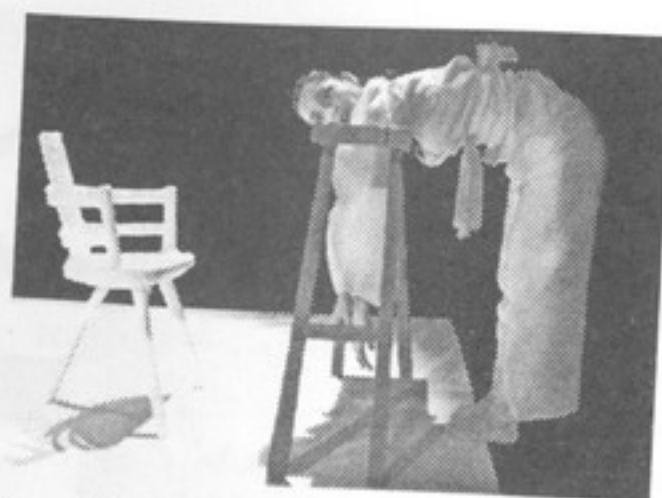
principales y el coro realizaba los movimientos que le habían gustado del trabajo de la mañana. En ello a pesar de todo, había cierta democracia en la forma en que se hacían las cosas en el coro pues se permitía a los actores mostrar sus ideas. Los problemas empezaron a aparecer con las actuaciones individuales. La entrada de *Sasha* en *Ivanov* fue, por ejemplo, una de nuestras primeras asperezas. Las obras de Suzuki son altamente estilizadas y tienen una coreografía específica. Suzuki era muy estricto en cuanto a la forma en que deseaba que un actor se moviera por el espacio, atravesara la luz, la cantidad de energía que debía usar y la caracterización para crear la imagen que estaba buscando. Quería



Escena de "Hanjo".

saber qué pasaba con el actor cuando se rompía física y espiritualmente. Ver cuerpos y espíritus muriendo era su objetivo estético y tenía el cuidado necesario para crear el ambiente opresivo necesario en el que esto se hacía posible.

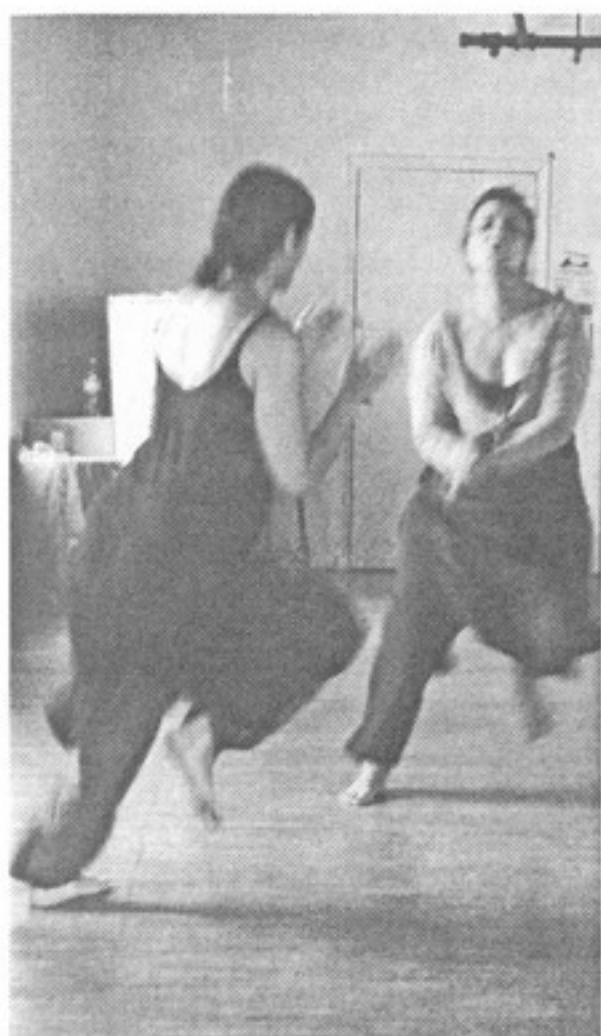
Muchas veces Suzuki requería al actor que comenzara un discurso, como por ejemplo el de *Ana* para *Ivanov*. El maestro, independientemente de lo bien que estaba trabajando el actor, disfrutaba con detener metódicamente al actor en medio de su discurso y darle, en muchas ocasiones, correcciones violentas para pedirle después que volviera al principio. Este ciclo se repetía una y otra vez, solo que Suzuki interrumpía cada vez un poco más temprano. Y esto podía



Ivana Catanese en "Hanjo".

continuar durante horas hasta llegar al momento en que el actor no pronunciaba una palabra antes de ser detenido por el director. Incapaz de pronunciar ni siquiera la primer palabra, en una especie de estado paralítico, la respiración del actor se acrecentaba. Cuando esto sucedía, la crítica del director se centraba en la respiración. Debemos recordar que la mayoría de los diálogos de los protagonistas en el teatro de Suzuki surgen muchas veces de posiciones físicas alejadas de la comodidad con el actor en cuclillas o hiper-estirado en una forma u otra, con pesados vestuarios y luces cegadoras desde los laterales. Muchas veces en espacios abiertos, donde la humedad y el acoso de los insectos de montaña están siempre presentes. Suzuki, mientras, solía sentarse en las butacas del teatro al aire libre, con un megáfono desde donde vituperaba sus directivas a los amenazados actores.

Cuando el método provocaba



Ensayo de "Saudade".

la parálisis del actor, Suzuki comenzaba su propia forma de discurso. Los comentarios que habían llevado a los actores a la parálisis total solían ser, más que nada, técnicos (en torno a la respiración, la energía, la posición del cuerpo o la expresividad, la calidad de la voz, la dicción, el acento...) o de interpretación (la intención, credibilidad, concentración en la ficción, entendimiento de la obra y atención). Tras la crisis y la parálisis consiguiente, el maestro aludía en su crítica del actor a un plano más personal, provocando una forma de desmembramiento psicológico a lo Artaud.

Atacaba el valor moral del actor, su debilidad emocional y física, y finalmente su falta total de pasión en el trabajo que le exigía. Esto duraba más de una hora, con todos los actores inmóviles en el escenario, el eco del megáfono sonando en las montañas y sus terribles anteojos apenas visibles entre las luces del set.

Cuando presencié este ciclo por primer vez pensé que era para beneficio de los nuevos actores. Pero conforme continué viviendo y trabajando con esta compañía, me di cuenta que esto sucedía diariamente tanto dentro como fuera del ensayo (en todo caso la diatriba comenzaría en la etapa final). Pero para continuar con el mundo del ensayo que es nuestro interés aquí, yo tendía a preguntarme -sobre todo al principio-, cómo un actor tan torturado puede tener la esperanza de complacer a un director de esta naturaleza; ¿podía esto considerarse un diálogo? Como podía el actor esperar ser creativo o imaginativo en un contexto semejante, con sus alas retenidas cada vez que intentaba volar. No solamente retenidas, sino también cortadas.

Obviamente, persistir en semejante vida, requiere por parte del actor una fe profunda en la visión del director. De este modo comprendí la tendencia en Japón



de identificarse con el grupo para aliviar el dolor de la existencia individual y como la sociedad trabajaba en pena y en culpa.

Después de dos años con la compañía, tuve mi primer solo. Ello significaba que tarde o temprano recibiría "el tratamiento", como así le llamaban, y así sucedió, a la tercera semana de ensayos.

Mi viaje psicológico personal puede dividirse en los siguientes estados:

Estado uno: busco la calma, trato de mantener mis ideas en torno al personaje y la expresión intacta, mientras respondo a todas las instrucciones del director. Al mismo tiempo, experimento un intento de elevar el espíritu y el nivel de energía.

Estado dos: en respuesta al enojo y a la incapacidad de arreglar el problema que lo irritó en principio, intento simplemente ejecutar lo que solicita técnicamente.

Estado tres: ante la crítica personal, consciente que éste es el día en que el maestro ha planeado ponerme a prueba y que nada va a cambiarlo, comienzo a sentirme frustrado y deja de importarme la forma de reaccionar como una venganza pasiva/agresiva.

Estado cuatro: tras más de una hora, un entumecimiento pacífico me invade. Dejo de sentirme responsable de lo que acontece, me encuentro a merced de su voluntad, estoy roto.



En mis primeros años con Suzuki, los estados “tres” y “cuatro” se encontraban más llenos de duda, miedo, crítica y humillación; luego llenos de indignación.

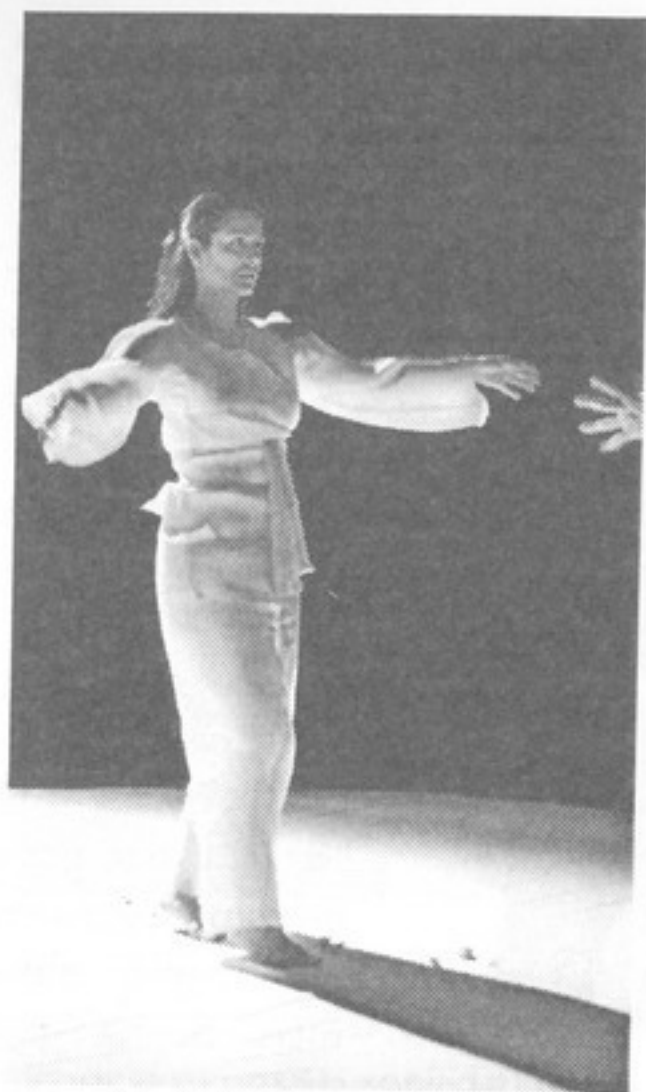
Para él, un ambiente sobrecargado era la única manera de sacar al actor de su prosaica flojera. Hay algo de válido en esto, porque genera un ambiente de crisis que por su naturaleza es anti-cotidiano. En este contexto y como actor, el sentimiento es cercano a la muerte, puesto que tu valor como ser humano es constantemente cuestionado en público. Mediante esta permanente aniquilación surge un nuevo sentimiento de poder, una trascendencia que te levanta más allá de la experiencia del día a día

conectándote con un instinto animal y subconsciente de supervivencia.

En cierto modo, los resultados de este método son crudos, no están editados por la mente del actor. Las experiencias físicas que viví en este contexto fueron únicas en mi vida en el teatro, pero no estoy seguro de que hayan sido más. Sentía que dependíamos to-

talmente del director para alcanzar este estado y que sin él no podríamos alcanzarlo. La cantidad de recursos espirituales que son necesarios para crear este ambiente es inmensa y tener un diálogo con el director muchas veces implicaba tomar una decisión que lo contradijera.

Creo que la espartana disciplina de Suzuki es altamente efectiva a nivel estructural, lo que me ha dado es una gran disciplina artística, nunca me encuentro satisfecho con mi propio trabajo. Una vez que atravieso un obstáculo, tenazmente busco el siguiente a enfrentar. La satisfacción es mortal para el artista, creo, puesto que invita a



la pasividad, el contento y el falso sentimiento de superioridad. Gran parte de la ética de este trabajo entra a través del entrenamiento, debido a la naturaleza imposible de los ejercicios. El intento de lograr los ejercicios es más importante que el triunfo mismo.

Sin embargo, donde falla el mundo creativo de Suzuki, es en la falta de balance entre estructura y libertad. La cantidad de miedo que Suzuki inyecta en sus actores es a veces demasiado grande. Al convertirse en el único juez deja a la audiencia fuera del tablero. La libertad que un actor necesita para conectarse con el público y vivir el

momento en el escenario es difícil de alcanzar.

En el otoño de 2001, presencié una de sus más recientes producciones, en la Sociedad Japonesa de Nueva York. Me pareció sumamente conservador, entumido, constipado en su expresividad. Me pareció ver un artificio de teatro sin espíritu o con un espíritu que intenta liberarse y fracasa por miedo o por flojera.

Cuando el trabajo de Suzuki estaba en su nivel más alto -digamos de 1968 a 1986-, Shiraishi Kayoko era su actriz principal. Por algún motivo Shiraishi pudo regresar al estado "uno" que describí anteriormente, después de haber recorrido todo el ciclo, logró mantener así un diálogo a cierto nivel con Suzuki trascendiendo la imposibilidad de tal cosa. Los resultados fueron increíbles, el trabajo conjunto produjo unas de las más enérgicas presentaciones del siglo XX. Una relación simbiótica y única había entre ellos que hacía esto posible. Mientras que Shiraishi ha gozado de una gran carrera desde que dejó la compañía, creando sus unipersonales y haciendo giras internacionales,

Suzuki jamás ha alcanzado el mismo nivel. Al hablar con otros miembros de la compañía sobre Shiraishi, corroboro que de algún modo ella había logrado el

conocimiento y la fuerza espirituales suficientes para romper con el árido ambiente que Suzuki creó para ella. Sin duda, al ser ella miembro fundadora de la compañía y crecer con esta, a lo largo de los años obtuvo la confianza suficiente para crear su propio mundo a pesar del director. Por supuesto que Suzuki esperaba que todos aquellos que trabajaban con él tuvieran el mismo nivel de libertad, sin darse cuenta de que el mayor obstáculo para esto era él mismo.

Suzuki perdió el respeto por el impulso creativo del otro y ahora con una compañía más joven, el número de actores con la fuerza

para soportar su iracunda dirección y encontrar la energía creativa al mismo tiempo, es cada vez menor.

Todos los directores necesitan actores que busquen libertad en el escenario. Suzuki necesitaba esa libertad, pero al negarla y no encontrarla, ha girado su atención a la construcción de nuevos teatros y festivales.

Para mí, ver el insano estado de la mayoría de los integrantes de la compañía, me llevó a darme cuenta, después de cuatro años, de la necesidad de avanzar en mi camino y encontrar un método que me permitiera encontrar mi creatividad como actor y director.

(Nota II: Ensayando con Robert Wilson)

Kameron Steele. Director artístico de la compañía The South Wing, con base en Brooklyn, NY. Enseña entrenamiento actoral en varias universidades, teatros y grupos independientes en Europa, Japón y las Américas. Con su compañía produjo Las Bacantes, de Eurípides para la UNC en Mendoza, Argentina y para Long Island University en Nueva York; Hanjo, de Yukio Mishima, en el Teatro Degollado de Guadalajara, México y en HERE Arts Center, NY. En 2005 estrenó Saudade, una obra original en la misma sala. Su taller de entrenamiento actoral lo dicta en el Studio 111 en Brooklyn.

Traducción: Jorge Zul de la Cueva. Correcciones: Ivana Catanese y Oriol Sola Pardell